

## Un estudio de *La música en Cuba* de Alejo Carpentier

Bryce Maxey

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

brycemaxey@gmail.com

### Resumen

En el ensayo *La música en Cuba*, publicado en el año 1946, Alejo Carpentier busca trazar los grandes movimientos musicales de la isla. Proporcionando explicaciones acerca de sus diferentes estilos musicales y construyendo una genealogía de sus compositores más importantes, el autor narra el desarrollo musical desde la llegada de los españoles hasta mediados del siglo XX. Si bien Carpentier toma la música como eje central de su estudio, analiza además la transculturación, la identidad cubana y la historia de la importación y exportación de determinadas mercancías, sin dejar de lado los acontecimientos políticos más importantes como la independencia y la revolución cubanas.

Por lo tanto, *La música en Cuba* es un estudio musicólogo pero también etnológico. El ensayo muestra cómo la heterogeneidad cultural cede a una hibridez que puede percibirse en la mezcla particular de estilos musicales. En la isla coexisten dos grandes tradiciones sonoras desde muy temprano: por un lado está la música sacra y melódica, la que proviene de Europa, y por otro lado existe la música popular de los negros y mulatos, cuyos ritmos llegan a la isla a través de los esclavos africanos.

Si bien es un ensayo fundacional, no deja de forjar un discurso problemático. Carpentier sostiene en el prefacio que su libro representa la primera historia seria de la música cubana, buscando presentar su discurso como verdadero y convencer de que éste se trata de la primera historia valiosa de la música cubana. No obstante, Julio Ramos pone en cuestionamiento esta apelación a la historia, sugiriendo que más que una historia, debería considerarse como una gran ficción cultural. Este trabajo intentará revelar cómo *La música en Cuba* se basa en nociones retóricas de obras ficcionales, considerándolo desde algunas de las perspectivas teóricas de José Lezama Lima, Michel Foucault y Hayden White.

### Abstract

In his essay *La música en Cuba*, published in 1946, Alejo Carpentier seeks to trace the great musical advances of the island. Providing explanations concerning different musical styles and constructing a genealogy of its most important composers, the author narrates its musical development from the arrival of the Spanish up until the mid-20<sup>th</sup> century. Although Carpentier chooses to focus primarily on music in his study, he also analyzes transculturation, Cuban identity and the mercantile history of certain imports and exports, without leaving out the most important political events, such as the island's independence and the Cuban Revolution.

As a result, *La música en Cuba* is a musicological study, but also an ethnological one. The essay shows how Cuba's cultural heterogeneity yields to hybridity that can be perceived in its curious blend of musical styles. In the island, two sonic traditions coexist from very early on: on the one hand the melodic and sacred music, originating in Europe, and on the other hand the black and mulatto popular music, whose rhythms make it to the island by way of the African slave trade.

Although it is a foundational essay, it still constitutes a problematic discourse. In the book's preface, Carpentier affirms that this essay represents the first serious history of Cuban music, seeking to present his discourse as true and convince the reader that his is the first valuable history of Cuban music. However, Julio Ramos questions this appeal to history, suggesting that more than a history, the essay should be considered a cultural fiction. This study will attempt to reveal how *La música en Cuba* is based on rhetorical notions similar to those of fictional works, and it will be considered from certain theoretical perspectives of writers such as José Lezama Lima, Michel Foucault and Hayden White.

*La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. Sólo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado.*

Walter Benjamin, "Sobre el concepto de la historia"

En *La música en Cuba*, Carpentier explora la formación de géneros como la guaracha, la habanera, la rumba, la conga, el danzón y el son, sin dejar de lado bailes de carácter colectivo como la contradanza y la comparsa. Su recorrido histórico comprende a los músicos más influyentes y conocidos, pero también descubre a un compositor que hasta ese momento había sido relegado al más profundo olvido. Según Julio Ramos en su ensayo "Descarga acústica", *La música en Cuba*, junto con el *Ensayo sobre música brasileira* (1928) de Mario de Andrade, "registra el punto de arranque de la historia y la musicología latinoamericana" (Ramos 2010: 70).

Carpentier considera su ensayo como un libro de historia. Sin embargo en las últimas décadas, esta noción ha entrado en crisis. Michel Foucault en los años sesenta empieza a cuestionar las principales nociones historiográficas de tradición, influencia, continuidad y teleología en su libro *Arqueología del saber* (1966) y en conferencias tales como *Réponse au Cercle d'épistémologie* (1968). Luego el libro de Hayden White *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973) fue central en el cuestionamiento del discurso histórico tradicional. White lo compara con el discurso ficcional o narrativo, encontrando una serie de cruces que lo llevan a proponer una clasificación de historias a partir de determinados procedimientos literarios.

Antes de Foucault y White, Lezama Lima, compatriota y contemporáneo de Carpentier, propone en una conferencia reunida en el libro *La expresión americana* una visión histórica muy particular que contrasta con la que sostiene el ensayo de Carpentier. En la primera conferencia titulada "Mitos y cansancio clásico" Lezama cuestiona la visión hegeliana de la dialéctica histórica, planteando una necesidad de pensar la historia no tanto a partir de la tensión y superación de conflictos sociales generados en una esfera material, sino partiendo de cambios en un imaginario poético colectivo que los individuos de una determinada comunidad poseen y comparten. Por lo tanto, la historia para Lezama es una experiencia subjetiva colectiva. Irlemar Chiampi, prologuista de la edición de Fondo de Cultura Económica, describe la postura de Lezama en su prefacio:

Si la imagen participa de la historia, si ésta ha de determinarse como un tejido entregado por la imagen, Lezama deberá asumir necesariamente que ella se torne una ficción del sujeto y no una exposición objetiva del hecho americano. Lezama invocará que todo

discurso histórico es, por la propia imposibilidad de reconstruir la verdad de los hechos, una ficción, una exposición poética, un producto necesario de la imaginación del historiador. (Chiampi 2005: 17)

Para Lezama, tal vez influido por los escritos sobre una filosofía de la historia de Walter Benjamin, la historia se basa en lo que él llama una “era imaginaria”, una fábula intratextual donde el ensayista pasa a ser narrador, y la historia se convierte en ficción. Pone en el centro de su teoría al historiador y su subjetividad.

El prefacio de *La música en Cuba* contiene una cantidad de operaciones discursivas que se asemejan al prólogo de una obra narrativa. Aquí Carpentier describe la génesis de su “historia”, autoconstruyéndose por primera vez como historiador y legitimándose como autoridad sobre el campo. El prefacio comienza con la siguiente oración:

Huérfana de tradición artística aborígen, muy pobre en cuanto a plásticas populares, poco favorecida por los arquitectos de la colonia –si la comparamos, en este terreno, con otras naciones de América Latina–, la isla de Cuba ha tenido el poder de crear, en cambio, una música con fisonomía propia que, desde muy temprano, conoció un extraordinario éxito de difusión. (Carpentier 1946: 9)

Comparando el desarrollo de la música cubana con el de las artes plásticas y la arquitectura, el ensayista sostiene que Cuba siempre tuvo una gran actividad musical y por lo tanto ésta posee una historia que vale la pena estudiar. Esta primera frase sirve para persuadir al lector de una necesidad de estudiar este objeto, legitimando su publicación y su propio discurso.

El ensayo se parece a una obra narrativa en muchos aspectos: presenta una determinada temporalidad, ambientación y elenco de personajes, con un narrador que relata una suerte de drama histórico. Ofrece momentos de tensión, de expectativa y suspenso, pero también otros momentos de calma y distensión. Además, Carpentier cuida mucho su lenguaje a lo largo de todo el libro. El ensayo explica pero también entretiene, incluyendo anécdotas interesantes y comentarios personales a medida que hila los capítulos como un tejido narrativo. Su discurso insiste también en mostrarse lo más objetivo posible, logrando este efecto mediante procedimientos dominantes de la novela realista decimonónica.

Para aportar mayor objetividad y verosimilitud a su obra, cuenta cómo se fue dando la investigación. Carpentier incluye información proveniente del estudio de documentos económicos y demográficos, también de antiguos fragmentos periodísticos: todos estos de primera mano que sirven justamente para otorgarle autoridad a Carpentier como musicólogo e historiador. Cuenta en el prólogo qué objetos le sirvieron de fuentes para su estudio, y qué obstáculos tuvo que enfrentar para conseguirlos. Buscando en bibliotecas privadas, colecciones particulares y librerías de viejo, encuentra y consulta archivos, actas, documentos manuscritos, gacetas, revistas coloniales, ordenanzas militares, ensayos políticos y, por último, una historia sobre el café y el tabaco. Este último podría ser el ensayo de Fernando Ortiz anteriormente mencionado.

Construyéndose como archivista, se lamenta problemas que estorbaron su investigación como el desorden de bibliotecas, la ausencia de ficheros, colecciones incompletas y libros mutilados. Logra juntar, según cuenta, una gran cantidad de partituras, algunas de las cuales incluye reproducidas entre bloques de texto en su ensayo. Al contar con estos documentos –o al menos contar que cuenta con estos documentos– frutos de una serie de viajes y de una supuestamente

rigurosa investigación, Carpentier puede mostrarse como poseedor de un determinado saber. Este saber documental le sirve para construirse como mediador entre estas fuentes y la información que presenta en su ensayo. Se construye como un héroe del patrimonio cultural cubano, cuya intervención ha salvado una cantidad de documentos a punto de arruinarse por el tiempo y que de otra forma se hubieran perdido. Su discurso ensayístico se nutre de estos documentos valiosos de los que sus antecesores no dispusieron.

*La música en Cuba* se diferencia mucho de los trabajos anteriores sobre el mismo tema porque Carpentier es uno de los primeros que analiza la influencia africana sobre la música cubana. Según el autor, durante los siglos XVIII y XIX, existió mucho prejuicio respecto de esta influencia africana sobre la música cubana, y la clase criolla intentó ocultarla. Sin embargo, en el siglo XX sobre todo, los ritmos africanos empiezan a reivindicarse. Carpentier valoriza la multiplicidad de culturas y su mezcla, trazando cómo se fue dando la transculturación en el plano musical. Sus obras anteriores a esta muestran su fascinación por todo lo afrocubano. Por ejemplo, su primera novela *Ecué-Yamba-ó* (1933) lleva el subtítulo “una novela afrocubana”, y tiene un protagonista negro. También ya había escrito en los años veinte canciones y ballets que se habían nutrido de elementos afrocubanos. Sus cuentos “Historia de lunas” (1933) y “Oficio de tinieblas” (1944) tratan sobre comunidades cubanas diversas donde la música y lo africano cobra un papel central. Por todos estos motivos, a Carpentier le interesa profundamente lo afrocubano y la transculturación, y gran parte de *La música en Cuba* gira en torno a estas temáticas.

Carpentier anima investigaciones en campos de otros países latinoamericanos, pero en Cuba se afirma como la autoridad máxima, rechazando todos los trabajos anteriores al entregar uno que pretende ser el definitivo. *La música en Cuba* representa la primera historia seria de la música cubana, según el autor. Hace hincapié varias veces en la necesidad de un trabajo “serio”, señalando los problemas que presentan las obras anteriores sobre el tema:

Después de comprobar la ligereza o falta de seriedad con que fueron escritos los pocos libros consagrados en Cuba, hasta ahora, a su historia musical, nos vimos obligados a remontarnos a las primeras fuentes de información, advirtiendo que un cierto número de afirmaciones, generalmente admitidas y que pasaron incluso a la obra de sólidos investigadores extranjeros, sorprendidos en su buena fe, se debían a la más ingenua fantasía de sus autores. (*idem*: 11)

Carpentier intenta legitimarse y al mismo tiempo, en palabras de Foucault, “asesinar” a sus precursores. Las otras “versiones” no sirven, según el ensayista, porque no utilizaron documentos de primera mano o porque fueron escritas por autores extranjeros, dando rienda suelta a su imaginación y dejando de lado cualquier “veracidad”. Aquí Carpentier llama la atención sobre su propia cubaneidad –noción sumamente cuestionable ya que nació en Europa y siempre tuvo un sentido de identidad conflictiva. Carpentier destaca los puntos débiles de los libros anteriores al suyo, diferenciando su trabajo por ser una investigación sólida que cuenta con fuentes de primera mano y por ser escrito por un autor oriundo de la isla.

Hacia el final del prefacio, vuelve a destacar el hecho de que este libro representa un gesto fundacional. Según Timothy Brennan, prologuista de la traducción del libro al inglés:

*Music in Cuba* had opened a door on a vest new field of investigation, not because no one had written about Cuban music before, but because the history had never been narrated like this... (Carpentier) managed to popularize (or better, to colloquialize) a story that had until then been imprisoned in ethnography of a technical sort. (Brennan 2001: 3)

Brennan nombra a los investigadores que Carpentier elude, enumerando qué trabajos existieron antes que este. Eduardo Sánchez de Fuentes, Fernando Ortiz y Lydia Cabrera ya habían estudiado la música de la isla, pero según Brennan, Sánchez de Fuentes se limitó a estudiar géneros aislados, y Ortiz y Cabrera produjeron trabajos más bien monográficos y técnicos de poca difusión. Sin duda, no tuvieron el respaldo de una editorial tan prestigiosa como Fondo de Cultura Económica para animarlos.

La palabra trazar es fundamental en este cuestionamiento, ya que sugiere continuidad: el historiador dibuja una línea recta, diacrónica, que atraviesa una serie de momentos aislados. Carpentier afirma que Cuba, “en todos los momentos de su historia” desarrolló un folklore musical “sorprendente” y variado. El autor pretende ofrecer una visión completa del desarrollo de la música en Cuba –pretensión imposible de sostener. Brennan señala lo siguiente al respecto: “Surrounded by rare papers, inspired by the fragment of a sixteenth-century quote or a tattered lead, he bridges the gaps of a spotty narrative of migration and ambition” (*idem*: 55).

Foucault en *Réponse au Cercle d'épistémologie* deconstruye las nociones características del discurso histórico tradicional: “Voilà des dizaines d'années maintenant que l'attention des historiens s'est portée de préférence sur les longues périodes” (Foucault 1968: 9). Carpentier publica su ensayo antes de los estudios de Foucault, interesándose por los largos períodos y esforzándose por establecer vínculos entre acontecimientos dispares. Busca reunir las figuras centrales y, como se ha visto anteriormente, los capítulos que no llevan títulos como “El siglo XVI” o “El siglo XVII” se centran en compositores –Esteban Salas, Saumell, Ignacio Cervantes, Alejandro García Caturla, Amadeo Roldán– que según Carpentier ejercieron una *influencia* (palabra que rechaza Foucault) en la música de la isla. Foucault sostiene que las viejas historias se referían a la actividad del sujeto, noción que pone en cuestionamiento en su búsqueda de desmontar y descentrar al mismo. Foucault propone la necesidad de una historia no continua sino discontinua, que describe los acontecimientos dispersos y las rupturas, y se interesa por los intersticios y umbrales y por las grietas y brechas.

Carpentier alisa su ensayo histórico, proponiendo una ficción continua y sin rupturas. Teje un hilo histórico que produce un efecto de totalidad, generando una sensación de continuidad al llenar las lagunas con proyecciones discursivas ficcionales. Brennan concluye su estudio así: “*Music in Cuba* is a continuous text, mostly without gaps. Carpentier sketches in all the absent transitions as though he were a contemporaneous witness, presenting us with a narrative that is deliberately like a novel” (Brennan 2001: 56).

Carpentier considera la historia como progreso y como un relato continuo. Por lo tanto, su gran aporte será el descubrimiento de Esteban Salas, y lo mencionará a lo largo de su vida. Esta figura le sirve para llenar un vacío en el desarrollo de la música cubana, otorgándole no sólo mayor continuidad sino también mayor legitimidad cultural y erudita. Carpentier encuentra en su visita a la catedral de Santiago de Cuba un archivo importante de partituras de este compositor olvidado. Este descubrimiento hace que *La música en Cuba* tenga algo novedoso frente a las historias previas.

La mayoría de los cuentos y novelas de Carpentier están basados en momentos históricos precisos, la historia representando una fuente importante para sus ficciones. Pero al componer *La música en Cuba*, un ensayo histórico, no deja de lado la retórica ni tampoco la ficción. La estructura de *La música en Cuba* no sólo se parece a la de una obra narrativa, sino también de algún modo a una composición musical según los postulados de Adorno en “The Essay as

Form”. Carpentier cuida sus transiciones, haciendo que su relato fluya. También inventa. Brennan pone en cuestionamiento la veracidad de la información que proporciona Carpentier afirmando:

There are some questionable details in the text, certainly. Did Las Casas really see the areíto performed, for example? Was the *son* really the creation of the sixteenth-century heroine Teodora Ginés ("Má Teodora"), or is the story just a nationalist legend? Carpentier was undoubtedly wrong about such facts. (*idem*: 55)

Al igual que el novelista, el ensayista crea. *La música en Cuba* no es ni la primera “historia” de la música cubana, ni una “historia verdadera”. Como sostiene Lezama Lima, revela mucho sobre el imaginario del propio historiador utopista. En “Descarga acústica”, Julio Ramos afirma la importancia de *La música en Cuba* para la musicología latinoamericana, pero también cuestiona su historicidad, tratándose, como el ensayo de Mario de Andrade, de una “ficción histórica”. A pesar de ser un ensayo ficcional, semejante a la narrativa, no deja de ser un libro fundamental para los estudios de la música latinoamericana. Aunque se trate de una ficción histórica, ficción cultural o ficción nacional, sigue representando una obra maestra de Alejo Carpentier que merece ser leído, pero también discutido.

## Bibliografía

Brennan, Timothy. “Introduction”. *Music in Cuba*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

Carpentier, Alejo. *La Música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.

Chiampi, Irlemar. “La historia tejida por la imagen”. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Foucault, Michel. *Réponse au Cercle d'épistémologie*. París: Les cahiers pour l'analyse, 1968.

Lezama Lima. *La expresión americana y otros ensayos*. Montevideo: Arca, 1969.

Ramos, Julio. “Descarga acústica”. *Papel Máquina*. 2.4, 2010, pp. 49-77.

White, Hayden. *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

La musica en Cuba Alejo Carpentier...Â Comments. Report "Alejo Carpentier - musica en Cuba.pdf". Please fill this form, we will try to respond as soon as possible. Your name. Email. Reason. -Select Reason- Pornographic Defamatory Illegal/Unlawful Spam Other Terms Of Service Violation File a copyright complaint. Description. Close. Alejo Carpentier. Biography. NaciÃ³ el 26 de diciembre de 1904, en La Habana (Cuba). CursÃ³ parte de sus estudios iniciales en su ciudad natal, y con doce aÃ±os, se trasladÃ³ a ParÃs donde asistiÃ³ al liceo de Jeanson de Saily, y se iniciÃ³ en los estudios musicales con su madre, desarrollando una intensa vocaciÃ³n musical. Al regrear a su paÃs, iniciÃ³ los estudios de arquitectura, ya que su padre era arquitecto, pero no finalizarÃa la carrera. ComenzÃ² a trabajar como periodista y a participar en movimientos polÃticos izquierdistas.Â RegresÃ³ a Cuba donde trabajÃ³ en la radio y llevÃ³ a cabo importantes investigaciones sobre la mÃsica popular cubana. VisitÃ³ MÃxico y HaitÃ donde se interesÃ³ por las revueltas de los esclavos del siglo XVIII.